

NO BANZO DA NEGRA, A PENCA DE BALANGANDÃS

Anderson Diego Almeida¹
Eduardo Ferreira Veras²

RESUMO: No banzo, a saudade da terra natal; na cintura, o símbolo de sua existência. Como um signo pictórico pode denunciar a identidade e a transformação social de uma negra? Esta é a perspectiva da narrativa que propomos neste artigo. A análise surge da aquarela de Jean Baptiste Debret, *Uma Negra Tatuada Vendendo Caju*, de 1827, que traz a penca de balangandãs em sua cintura. Dessa joia de crioula, buscaremos discorrer sobre sua *pathosformel* a partir da gravura *Malancolia I*, produzida por Albrecht Dürer em 1514, e percorrer outros contextos visuais e históricos. Assim, compreender o sentido da peça, seu significado social e a função dentro e fora da obra em que ela se encontra, será nosso objetivo.

Palavras-chave: Penca de balangandãs; Debret; Dürer, *Pathosformel*.

ON THE BANZO OF BLACK WOMAN, THE BALANGANDAN BUNCH

ABSTRACT: *In banzo, the longing for the homeland; at the waist, the symbol of her existence. How can a pictorial sign denounce the identity and social transformation of a black woman? This is the perspective of the narrative that we propose in this article. The analysis arises from the watercolor of Jean Baptiste Debret, A Black Tattooed Woman Selling Cashew, from 1827, who carries the bunch of balangandãs at her waist. From this Creole jewel we will seek to discuss its pathosformel from the engraving Malencolia I, produced by Albrecht Dürer in 1514, and to explore other contexts visuals and historical. So, understanding the meaning of the piece, its social meaning and the function inside and outside the work in which it is found, It will be our goal.*

Keywords: *Balangandan Blunc,; Debret; Dürer; Pathosphormel.*

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutorando em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS), Mestre em História (UFAL), Licenciado em Artes Cênicas (UFAL), Tecnólogo em Design de Interiores (IFAL). Pesquisa história e estética africana e afro-brasileira em coleções de apreensões, arte e assombramentos e arte afro-brasileira contemporânea.

² Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e no Bacharelado em História da Arte. É Doutor (2012) e Mestre (2006) pelo PPGAV/UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Foi bolsista de pós-doutorado FAPERGS/CAPES também junto ao PPGAV/UFRGS (2012-14). É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Integra o Conselho Deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) e o Comitê de Curadoria do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs).

EN EL BANZO DA NEGRA, EL CARACHO DE BALANGANDA

RESUMEN: *En banzo, el anhelo de la patria; en la cintura, el símbolo de su existencia. ¿Cómo puede un signo pictórico denunciar la identidad y la transformación social de una mujer negra? Esta es la perspectiva de la narrativa que proponemos en este artículo. El análisis surge de la acuarela de Jean Baptiste Debret, Una mujer tatuada negra que vende anacardo, de 1827, que lleva el caracho de balangandãs en la cintura. A partir de esta joya criolla, trataremos de analizar su Pathosformel del grabado Melencolia I, producido por Albrecht Dürer en 1514, y explorar otros contextos visuales e históricos. Por lo tanto, comprender el significado de la pieza, su significado social y la función dentro y fuera del trabajo en el que se encuentra, será nuestro objetivo.*

Palabras clave: *Caracho balangandãs; Debret; Dürer; Pathosformel.*

DESENROLANDO OS FIOS...

A aproximação entre Dürer e Debret, à primeira vista, parece-nos algo estranho e possível. Estranho pela atemporalidade em que os dois artistas produziram. São séculos que os separam. Mas, possíveis de serem conectados, anacronicamente, a partir do que os historiadores da arte têm como fonte principal, a imagem. Nesta concepção, a imagem aqui estudada estará centrada em sua forma, aquilo que Aby Warburg (2015) denominou de *Pathosformel*. Sem esta, nossa análise, estaria comprometida somente com o discurso da iconografia clássica. Não é nosso intento construir tal narrativa pelo viés do estilo. Mas falar de um signo, de uma forma que se configurou num contexto cultural, social e político.

A ideia da *pathos* proposta pelo historiador da arte, Warburg, será o elemento condutor para compreendermos o que de significativo existe na gravura *Melancolia I* e na aquarela *Negra Tatuada Vendendo Caju* que as aproximam. Especificamente, a *Pathosformel* existente entre o molho de chaves pendurado na cintura do alado, na gravura de Dürer; e o penduricalho amarrado na cintura da negra, na aquarela de Debret.

Para não ficarmos somente na leitura da forma da imagem, optamos por estabelecer nosso diálogo na função do elemento, a joia balangandã, e estender nosso discurso naquilo que a penca quer dizer, seu significado, seu contexto histórico, as formas que se aproximam e a faz existir. Ou seja, daremos ênfase às imagens produzidas, seus usos e sua representatividade na transformação social das crioulas do século XIX e sua representação/intenção proposta por Debret. Este breve texto é um discurso sobre a *Pathosformel* como um signo; e deste, uma teia de inúmeros significados.

Pensando na sobrevivência (ou insistência) das imagens antigas que toma corpo, Warburg (2015) desenvolve o conceito de *Pathosformeln* (plural de *Pathosformel*), imbuído do que chamou de “Fórmulas do *phatos*”, a corporificação da *Nachleben*, que seria a memória que sobrevive ao tempo.

Se pensarmos na forma que sobrevive, a que está relacionada com a feição e as configurações compositivas que compõem uma imagem, veremos que esta *pathos* se estende também para

[...] “causas externas” (o vento na cabeleira de uma ninfa) com temas psíquicos (o desejo que move a ninfa), “acessórios” (o *parergon*, a periferia) com tesouros (o centro, o coração das coisas), realismo de detalhes com intensidades dionisíacas,

artes do mármore (escultura) com artes do gesto (dança, teatro, ópera) etc. (DIDIHUBERMAN, 2015, p. 175).

Nesta perspectiva, talvez seja mais seguro introduzirmos esta narrativa situando o leitor do que pensamos sobre imagem e dela a dialética estabelecida, de onde surge a sobrevivência da forma da penca de balangandãs, objeto desta análise.

Em seu livro *Passagens* (2006), Benjamin ressalta que a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios. Fazendo com que entre o passado e presente exista um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando uma fruição mais dinâmica, onde o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida. Assim, como nos atenta Lacerda (2014, p. 14),

a “dialética da imagem” nesta dimensão, possui uma particularidade própria, que atravessa tempos, imobilizando-os por um momento, funcionando como um tempo turbulento, que contraria a continuidade e instaura um pensamento partidário da descontinuidade. Essa dialética corresponde a uma falta de concordância da imagem consigo mesma, o que conduz, sempre, a uma complexidade de que é portadora, já que sua instabilidade é capaz de promover rupturas que se compõem de memórias sobrepostas.

Neste sentido, pensemos que a imagem possui vários tempos, é via de mão dupla, um cristal, que começa em sua gênese e vai até o momento de sua análise, “e seu arcabouço é velado porque envolve o momento de sua recepção (LACERDA, 2014, p. 16).

Diante dessa imagem temos a forma, a *Pathosformel*, que nos deixa um indício, um vestígio, algo que num discurso atemporal, retoma um passado, a história que, pela memória, se refaz:

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos tempos disjuntos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

Deste saber, Didi- Huberman compreende que a relação entre cultura, como elemento artificial no jogo histórico, e vida, como inevitabilidade relacional, aponta para um sentido de vida na *Nachleben* como uma simultaneidade do jogo de funções (abordagem antropológica), do jogo de formas (abordagem morfológica) e de um jogo de forças (abordagem dinâmica e energética)..

Portanto, pensando na sobrevivência, no chamado *Nachleben*, a pós-vida das imagens a que Warburg definiu como elementos que se transportam de uma cultura para outra, acreditamos que a forma da penca de balangandãs, presente na aquarela de Debret, tenha sua dialética com o molho de chaves no alado de Dürer, em *Melancolia I*. Neste emaranhado de imagens, propomos analisar as referidas obras, através dos elementos cristalizados de uma na outra; primeiramente pela sua concepção histórica e, em seguida, pela imagem/signo da joia balangandã.

DÜRER E DEBRET, O COMPOSITIVO E O NARRATIVO

Construída em 1514, a gravura de Albrecht Dürer (1471-1528) ressalta uma personagem rodeada de objetos que simbolizam a busca pelo conhecimento, tendo uma espécie de figura alada, anjo ou

humano que traz atributos divinos, com asas nas costas; nas mãos, um compasso alude à geometria; e no colo, um livro fechado.

Apesar de possuir tantos elementos que nos guiam à análise para uma referência à matemática, pinça, régua, pregos, serrote, esfera, entre outros, Dürer certamente queira enfatizar a produção manual, as artes e a procura pelo saber. Porém, o fator preponderante, que nos chama a atenção, é a postura e o rosto da figura principal. Segundo Paula (2014, p. 602), “apoiado em sua mão esquerda, não deixa de ser o gesto simbólico do *savant fatigué* que se pergunta para quê, afinal, serve tudo aquilo?”.



Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1564. Gravura em metal, 31 x 26 cm
Fonte: CLAIR, 2005

Na mesma perspectiva, Yattes (2010, p. 66) afirma que a gravura representaria a primeira etapa de uma melancolia que,

conserva três graus de ascensão pelo conhecimento mágico ou oculto: a imaginação, a razão e o intelecto; e a cada um desses níveis correspondem, respectivamente, os demônios que inspiram as artes manuais, o conhecimento das coisas naturais e humanas, e os segredos divinos. O melancólico inspirado estaria protegido contra tais demônios, porque praticante de uma “magia branca ascética”, da qual, na gravura, os elementos indicativos seriam as asas, o anjo e a escada que leva ao céu. A gravura de Dürer representaria a primeira etapa dessa “magia branca”, marcada pela imaginação e pelas artes manuais, donde todos os instrumentos e ferramentas que figuram na gravura.

Em *Melancholia I*, o anjo inerte e de face sombria aparenta não aguentar o próprio peso, sustentando a cabeça inclinada sobre o punho, na postura característica do melancólico. Em seu entorno, alguns objetos do conhecimento, que deveriam medir o tempo e o espaço, permanecem obscurecidos e

parados. O espaço da gravura é constituído pelo acúmulo, pela descontinuidade entre as peças, que estabelecem relações obscuras entre si, levando-nos a constituir uma lista para nomeá-las: o anjo, o compasso, o livro, o quadrado mágico, a ampulheta, o cão, o *putto*, o morcego, a escada, o poliedro, a esfera, o cometa, e vários outros elementos (PAULA, 2014).

Para Danziger (2008), há uma desordem, possivelmente fruto de um embate silencioso que envolve todas as coisas. No lado esquerdo, os objetos sugerem instabilidade e perigo: o mar em suas mudanças incessantes, a esfera instável, a sombra de um crânio na face do poliedro, a escada, que oferece o risco de queda no abismo. No lado direito, predomina o aspecto sólido e estável, em que prevalece a forma arquitetônica que sugere uma torre e a figura maciça da mulher alada - alegoria da geometria para Klibansky; Panoksky e Saxl (1989) e da astronomia para Peter-Klaus Schuster (2005). Para este, Dürer retoma, na composição, minuciosamente construída, a antítese *Virtus-Fortuna*, recorrente no repertório alegórico humanista:

[...] é uma exortação à virtude, endereçada ao melancólico para que seu espírito superior se forme e se eleve, apesar de todas as adversidades. A dignidade do homem no humanismo consiste em ser criador de si mesmo e, “pelo uso virtuoso de seus dons intelectuais, pela prática das artes e das ciências guiada na medida justa, só assim se faz verdadeiramente justo à imagem de Deus” (SCHUSTER, 2005, p. 93-94).

Para Warburg *apud* Danziger (2008), *Melancholia I* é uma obra reconfortante, pois mostra a vitória do temperamento melancólico sobre o seu lado sombrio e a superação da aflição que o ameaça em permanência.

Na direção da representação da melancolia, temos *Uma Negra Tatuada Vendendo Caju*, aquarela de 1827, de Jean-Baptiste Debret, que, mesmo não tendo nenhum registro confirmado, apresenta forte aproximação com a gravura de Dürer.



Jean-Baptiste Debret: *Negra Tatuada Vendendo Caju*, 1827. Aquarela sobre papel
Fonte: DEBRET, 1954

Debret descreve os negros sob a ótica racista própria ao século XIX. É um fato que não podemos deixar de apontar. O momento de suas pinturas retrata um Brasil sobre as amarras de um sistema que humilhava e tinha nos homens e mulheres de pele escura, os que aqui foram trazidos por travessia e os que aqui nasceram, a fonte de renda e o “desenvolvimento” do país. Em suas

aquarelas, contudo, há uma empatia com os escravos, uma decidida humanidade. Ver Debret somente pelo viés ideológico de uma paisagem segregacionista, torna ínfimos e escassos os fios que tramam a história cultural brasileira. Se nos comentários, o negro é tratado de forma genérica, em várias pranchas, sua singularidade é notável.

Vejamos:

[...] o negro é indolente, vejeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição; por isso a prisão é para ele um asilo sossegado, que pode satisfazer sem perigo sua paixão pela inação (DEBRET, 1954, p. 256-257).

É no *Banzo*, expressão suposta de procedência angolana, que seguramente podemos compreender o que alguns pesquisadores não conseguiram enxergar em Debret. A imagem da negra, sentada vendendo caju, com sua mão esquerda segurando o queixo, reflete seguramente uma nostalgia, uma saudade da terra, a busca pela liberdade. Em sua feição, está impressa a melancolia que Dürer tão bem retratou. É o banzo,

[...] apresentado como um tipo de nostalgia ou melancolia mortal dos negros da África, se tomados cativos e ausentes de suas pátrias. O antecedente do africanismo “banzar” é encontrado [...] no verbo cubanza, de língua angolana, significativo de “pensar” (DE PINHO, 1982, p. 20).

Pensar o Banzo em uma leitura afro-perspectivista é refletir não apenas um conceito, é contextualiza-lo em seu significado dentro da história e na história dos africanos que sofreram de melancolia, da nostalgia angustiante, da doença para morte, ou, que vivenciavam um movimento único em torno do seu “Lar Racial” (APPIAH, 1997). As definições que o conceito Banzo nos traz, permite-nos entendê-lo para além do estado físico-psíquico em que os negros escravizados se encontravam ao chegar no Brasil.

Segundo Danziger (2008), Debret situa a escrava à direita da imagem, em um espaço externo e urbano, próxima a elementos sólidos e estáveis, como os degraus de uma escada, à frente de uma construção semelhante a uma casa. E o que lhe confere particular estabilidade é o marco vertical de pedra, que a supera em altura, da mesma forma que a torre é mais alta que a figura alada na gravura de Dürer.

A negra foi representada na postura tradicional da melancolia: o braço esquerdo sustenta o peso da cabeça e a mão direita descansa ociosa sobre a saia. Observa-se que a penca de balangandãs que a mulher leva à cintura corresponde à bolsa e ao molho de chaves levado pela figura alada da gravura de Dürer. Ao contrário dos desenhos dos escravos despojados de tudo e sentados ao chão, a negra tatuada, embora alheia ao mundo, mantém a altivez e guarda elementos de sua cultura de origem – além dos amuletos que leva à cintura, há ainda a pintura em seu rosto, que indica sua procedência angolana.

Ao tomar como modelo a gravura de Dürer - uma afirmação do Humanismo ocidental, Debret indica uma possível saída do estado de barbárie que atribui aos escravos. Com a aquarela *Negra Tatuada*, Debret parece querer prescrever valores humanistas para a nova nação; a obra é um quase-manifesto sutil, carregado de ideais civilizatórios (DANZIGER, 2008).

Entre a negra tatuada e o mar, duas escravas conversam, provavelmente fazem negócios, tratam de assuntos outros. Embora possuam o mesmo *status* social e exerçam as mesmas funções de ambulante, as negras que conversam parecem pertencer a uma dimensão distinta à da vendedora de cajus no primeiro plano que, estática, permanece alheia e indiferente às outras negras, mantendo “o alheamento tristonho dos escravos” (NAVES, 1996, p. 77). Em sua face, há traços de pintura branca que sublinham os olhos, enquanto pequenos círculos marcam a linha que vai da testa ao queixo; nos braços, uma tatuagem, em forma de bracelete, é visível logo abaixo de seu ombro nu; os contornos de seu corpo e sua sensualidade explícita destacam-se contra o fundo da paisagem. À sua frente, uma grande bandeja de cajus reforça a sua sensualidade triste e a exposição de seu corpo, que compartilha com a fruta - cuja iguaria é situada externamente - o mesmo destino: mostrar-se, expor-se, ou, mais exatamente, vender-se (DANZIGER, 2008).

Analisando os dois trabalhos, além da composição e distribuição dos elementos no espaço e enquadramento do desenho, um detalhe torna ainda mais relevante para prosseguirmos nossa leitura. O molho de chaves da personagem alada, em *Melancolia I*, localizado no lado esquerdo de sua cintura, nitidamente segue a forma da penca de balangandãs que a *Negra Vendendo Caju* carrega também em sua cintura do lado esquerdo. Contudo, interessa-nos, a partir daqui, entender o que o elemento, representado por Debret, propõe como signo cultural através de suas formas e significados.

PENCA DE BALANGANDÃS, A *PATHOSFORMEL* DE UM SIGNO

Para compreendermos o significado da penca de balangandãs é necessário acrescer à nossa análise seu contexto representativo. Assim, pensar em representação, nesta concepção, é corroborar com as questões culturais que norteiam a existência da joia, o que verdadeiramente lhe imprime sentido.

Hall (2016) defende que o ato de representar está direcionado a descrever algo ou retratá-lo, como também trazê-lo à tona por meio da descrição, modelo de imaginação. Neste ínterim, podemos refletir sobre o lugar da representação da penca de balangandã em Debret. Notadamente, parece-nos que, ao pintar *Negra Tatuada Vendendo Caju*, Debret, imediatamente, toma como referência a gravura de Dürer, um dos poucos artistas citados por ele em *Viagem Pitoresca ao Brasil* (1954).



Detalhe molho de chaves, *Melancolia I*

O detalhe da negra carregando na cintura um conjunto de talismãs e berloques (CUNHA; MIZ, 2011) é uma extensão sígnica do que propôs Dürer. Assim, inferimos historicamente que esta joia tornou-se o signo (HALL, 2016) que carrega um sistema de significados construídos pelas mulheres africanas e afrodescendentes, especificamente as crioulas, livres ou não no Brasil, com a intenção de propagar sua cultura e resistência.

A representação de Debret, segundo a lógica dessa construção cultural, está, portanto, na relação entre o representado e o significado, ou entre a coisa e o conceito, cerne da produção do sentido, o signo, enfatizando que a relação entre esses três elementos resulta no que Hall (2016) denominou de representação.



Detalhe da penca de balangandãs, *Negra Tatuada Vendendo Caju*

Sem dúvidas, não estamos somente diante de uma analogia, entre a coisa, o conceito e o signo, mas imersos num campo extenso e fértil que se explorado, a partir da perspectiva da história da arte e dos estudos visuais, propõe, aparentemente, uma fonte inesgotável e necessária para a compreensão da formação cultural do país e da transformação social que as crioulas propuseram através do uso de inúmeras joias.

Nesta visada, estamos diante de uma *pathos* que, pensada pela perspectiva warburguiana, tem em sua essência a memória de uma imagem que lampeja, onde a forma encontra o significado em algum momento, anacronicamente, e se reconfigura. Assim, podemos colocar Debret neste contexto de criação de significados, onde sua joia balangandã retoma o molho de chave de Dürer e propõe um novo diálogo; neste caso, uma nova forma de olhar a realidade brasileira do século XIX, especificamente para à população negra.

No caso, a *pathos*, a memória e a representação dela reúnem-se e passam não a mais ser um signo pictórico; mas, a imagem de um objeto que carrega poder, transformação social e o sentido de pertencimento. Nitidamente, Debret propõe e sinaliza estas concepções, evidenciando-as com muitos detalhes, em traços e uso das cores. São camadas e mais camadas que se observadas, revelam a paisagem de um Brasil racista, através de seus olhos.

Com a forma de sua balangandã, Debret não somente adorna a negra, mais também denuncia a angústia, seu intento e os diversos sentidos que a norteiam. Pensemos em cada pingente que ela carrega; são diversos e cada um deles relata um desejo e um determinado momento de vida. Contudo, a preocupação do registro da negra, da paisagem e das condições em que o olhar foi tomado, mistura-se com a angústia do pintor. Debret aparentemente relata a beleza e o estado físico,

o momento da ação; mas o que nos aparenta é ser uma pintura intencional, o relato do seu sentimento ao ver aquele banzo. A joia é o signo desse sentimento. A denúncia da angústia aprisionada.

Segundo Almeida,

as transformações que recaem sobre as identidades tornam a memória fluida, permitindo que as imagens que outrora registravam as angústias subjetivas do artista (o indivíduo) e as influências do corpo social em sua obra (o coletivo) não estejam limitadas a um único contexto ou participem da construção de identidades restritas a uma única realidade, sem evidenciar influências do passado ou sem reverberar no porvir (ALMEIDA, 2017, p 56).

Portanto, retomemos a representação da joia de Debret e demos às pincas de balangandãs uma posição de destaque. De acordo com Cunha; Milz (2011), devido à sua singularidade,

Foi amplamente utilizada na Bahia e também, em menor quantidade, no Rio de Janeiro. Usadas na cintura, área de forte significado ritual religioso por ser a zona que marca a fertilidade, presas por correntes, funcionavam como amuletos protegendo contra diversas mazelas e perigos, ampliando o caráter de proteção destinado às relíquias (CUNHA; MILZ, 2011, p. 119).

Já Lody (1988) nos aponta que alguns pinos (hastes) e pingentes de bronze representando diferentes objetos, feitos na África, lembram o sentido de conjunto das pincas de balangandãs, que no Brasil carrega fortes referenciais religiosos e outros relacionados a situações e temas próprios de atividades comerciais e aos “ganhos”, conforme podemos inferir da seguinte citação:

Vistos isoladamente enquanto objetos de função invocatória, propiciatória, profilática, estão as bolas de louça, âmbar, coral, marfim, prata, juntamente com cilindros, pedaços de certas madeiras e dentes humanos e de animais, geralmente encastoados de prata, postos por argolas individuais na cintura, em panos enrolados, alguns da costa – “pano de alacá” -, em correntões de prata ou em tiras de couro entre demais materiais. Compunham diferentes trajes do cotidiano ou marcavam hierarquias em momentos especiais como nas festas, quase sempre religiosas (católicas ou aquelas de evidente coesão afro-católica). Aí destacam-se as comemorações de oragos de irmandades de homens de cor, Sábados de Aleluia, *Corpus Christi* e outras. (LODY, 1988, p.11).



Penca de balangandãs, Séc. XIX
Fonte: SILVA, 2005

Compreender a origem do balangandã é uma tarefa não muito simples. Há diversas histórias, já sedimentadas por alguns pesquisadores, a respeito das referências que levaram ao surgimento da joia. Neste artigo, não é nossa preocupação enveredar sobre o contexto histórico, mas pensar onde se encontram as formas, a *pathos*, da penca de balangandã.

Começamos então pela *châtelaine*, molho de chaves preso à cintura que as donas de casa, na França, carregavam. Uma invenção, segundo Ashley (2013),

A Victorian-era invention, chatelaines were decorative yet functional multitools, often housing a small pouch for small effects, as well as multiple tools: a thimble, a whistle, a pair of scissors, and a buttonhook, for instance (ASHLEY, 2013, s.n).

No Brasil, o *châtelaine* tornou-se popular ainda no início do século XIX. Como símbolo de poder doméstico, as chaves guardavam os tesouros da casa, entre eles joias, enxovais, prataria, porcelanas, arcas, e cofres. Cunha; Milz (2011) enfatizam que essas chaves eram sempre mantidas juntas à cintura da senhora, presas por uma argola, por ser prático e seguro, que com o passar do tempo, outros objetos foram sendo acoplados ao molho das chaves: relógios, pequenas tesouras, pequenos objetos de uso cotidiano e medalhas de santos, peças devocionais que não poderiam faltar. . Mas, deixam claro que,

Apesar de suas semelhanças com o *châtelaine* francês e com os molhos de objetos utilizados por mulheres nômades na África islamizada, a penca, como conhecemos, é uma peça exclusivamente brasileira (CUNHA; MILZ, 2011, p. 119).



Mulheres vestindo *châtelaine*

Fonte: ASHLEY, 2013

Outra referência à forma do balangandã está no que nas religiões de matriz africana, especificamente o candomblé, chamam de ferramentas de Ogum. Este é representado na África e no Brasil por um molho de miniaturas de ferramentas para luta e trabalho na terra. São peças confeccionadas em ferro batido, cujo número de elementos varia entre sete, catorze ou vinte e um. Todos presos numa espécie de argolão (LODY, 1988).

Ogum é o deus dos ferreiros e de todos aqueles que manipulam este material: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros e escultores. Para Verger (2018, p. 93), os números estão relacionados às ferramentas que o representam, “lança, espada, enxada, torquês, facão, ponta de flecha e enxó, símbolos de suas atividades”.



Ferro de Ogum. Aquarela de Carybé

Fonte: CARYBÉ; VERGER; REGO, 1981

Thompson (2011, p. 66) afirma:

Ele é honrado por joias litúrgicas, pelo ferro e pelo bronze. Por exemplo, na região de Ilesha, de onde saíram muitos cativos para o Oeste de Cuba e para o Nordeste do Brasil, sacerdotes importantes, *Aworo* e *Owari*, usam anualmente um esplêndido pingente de bronze de emblemas de metal em miniatura, simbolizando os poderes automultiplicadores e a potencialidade do ferro [...].

Certamente, a forma da ferramenta de Ogum tem relação direta com a joia balangandã, através dos seus significados, sejam ritualístico ou decorativo. Sendo assim, a forma que encontramos na obra de Debret é a peça considerada, segundo Silva (2012, p. 155), “[...] barangandã, berenguem, com origem do termo banto, bulanganga (balançar) ou mbalanganga (penduricalho)”. Uma joia protetiva, com característica onomatopaica, cuja nave, elemento principal que segura os pingentes é composta por figas, moedas, oxês, peixes, búzios, contas diversas que, embora reposicionadas na estética corporal da mulher no candomblé, continuam a existir não muito distante dos significados que assumiam na ordem e organização das próprias pencas. (LODY, 1988).

Vários artistas representaram de alguma forma, em fotografias e aquarelas, as joias das crioulas. Uma das inúmeras representações é a aquarela de Carlos Julião, pintada no século XVIII, que retrata uma mulher negra e seus trajes. Na cintura, é possível identificar um cordão vermelho com quatro voltas; dois saquinhos, para tabaco e dinheiro; e alguns pendentes.

Segundo Silva (2005), provavelmente o desenhista e pintor italiano, Carlos Julião, que serviu à Coroa Portuguesa como militar, produziu a primeira imagem do que hoje entendemos por penca de balangandã.



Traje de mulher Negra, aquarela de Carlos Julião. Século XVIII
Fonte: Biblioteca Nacional

No campo da fotografia, temos Marc Ferrez, brasileiro, que fez parte da Comissão Geológica do Império do Brasil, como fotógrafo. Ferrez percorreu os estados da Bahia, Alagoas, Pernambuco e parte da região amazônica (TURAZZI, 2000).

Na imagem, a seguir, temos uma negra baiana, que posa sentada para Ferrez, com certa pomposidade em suas vestimentas, evidenciando o traje de crioulas. A negra carrega diversas joias em seu corpo, como correntões, anéis, brincos e pulseiras de placas. A penca de balangandãs, posicionada do seu lado esquerdo, traz inúmeros penduricalhos, denunciando, assim, uma negra liberta.



Tipos de baianas. 1883. Foto Marc Ferrez;
Fonte: ERMAKOFF, 2004

OS ÚLTIMOS FIOS...

Poderíamos continuar mencionando outros tantos artistas que, de alguma forma, registraram a joia das crioulas e, a partir desses registros, nos possibilitaram compreender como viviam os negros e como se transformaram dentro da população brasileira, pré e pós-abolição. Entretanto, o viés trilhado até aqui se torna suficiente para o que propomos como recorte, e nesta perspectiva, já nos ratifica o sentido da *pathos* da penca de balangandãs na aquarela de Debret.

É importante frisarmos que essa *pathos*, entre Debret e Dürer, vai além da forma, encontra-se também num sentido social e religioso, motivos atenuantes para corroborarem com o que Warburg definiu como a memória da imagem e os sentidos que ela carrega no tempo.

Bem material, estética, social, religiosa, a penca de balangandãs carrega, em sua *pathosfromel*, os signos de uma memória repleta de outras memórias. Sua forma possui diversos indícios que não cessam e nem deixam neutralizar a imagem de um amuleto que continua a pulsar a cada nova leitura. Se nela encontramos um rico campo de interpretação, é porque Debret, além de outros artistas, viajantes, pesquisadores, trouxe à tona o registro, e deste, as fontes para reinterpretarmos a história do negro e seu banzo.

REFERÊNCIAS

AMEIDA, Anderson Diego da S. Memórias silenciadas: a mnemosyne de Aby Warburg no etnodesign da Coleção Perseverança. In: *Anais do III Seminário de estética e crítica de arte*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017. pp. 55-66. Disponível em: <<http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Anais/Anais%20do%20III%20Semin%C3%A1rio%20de%20Est%C3%A9tica%20e%20Cr%C3%ADtica%20de%20Arte.pdf>> Acesso em: 25 ago. 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Vera Ribeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASHLEY. *EDC history: chatelaines*. 2013. Disponível em: <<http://www.alloutdoor.com/2013/12/31/edc-history-chatelaines/>>. Acesso em: 2 ago. 2019.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

CARYBÉ; AMADO, Jorge; VERGER, Pierre; REGO, Waldeloir. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1981.

CLAIR, Jean (Org.). *Mèlancolie, génie et folie em occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, Galimard, 2005.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. *Jóias de crioula*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

DANZIGER, Leila. Banzo e preguiça: notas sobre a melancolia tropical. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2008. Disponível em: <<http://leiladanziger.tempsite.ws/text/23banzo.pdf>>. Acesso em 06 Jul. 2019.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Sérgio Milliet (Trad.), tomo I (volume I e II), 3ª. Ed., São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1954.

DE PINHO, Rubim. Aspectos Históricos da psiquiatria folclórica no Brasil. In: *Universitas*. n. 29, 1982. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/universitas/article/view/1263/846>>. Acesso em 6 Jul. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2004.

- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Daniel Miranda; William Oliveira (Trad.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz. Saturne et la mélancolie. In: *Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard, 1989.
- LACERDA, Juliana Andrade de. *O tempo anacrônico nos atlas de Warburg e Richter*. 2014. 94 f. Trabalho de conclusão de curso (Dissertação) – Curso de Pós-Graduação em Artes – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- LODY, Raul. *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias-amuletos*. Salvador: Museu Carlos Costa Pinto/Instituto nacional do Folclore, 1988.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PAULA, Marcos Ferreira de. Pode o conhecimento dar alguma alegria? Uma interpretação da Melancolia I, de Albrecht Dürer, a partir da ética de Espinoza. In: *Kriterion: revista de filosofia*. Dez. 2014. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000200009>. Acesso em: 20 Out. 2019.
- SCHUSTER, Peter Klaus. Melancolia I, Dürer et sa posterité. CLAIR, Jean (Org.). In: *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Galimard, 2005.
- SILVA, Simone Trindade Vicente da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.
- YATES, F. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London/NY: Routledge, 2010.
- SILVA, Renato Araújo da. *Balangandãs, barangandã, berenguendens*. São Paulo: Museu Afro Brasil 2012. (artigo mimeografado).
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: arte e filosofia Africana e afro-americana*. Tuca Magalhães (Trad.). São Paulo: Afro Brasi, 2011.
- TURAZZI, Maria Inês. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no centro do mundo*. Salvador – BA: Fundação Pierre Verger, 2018.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- YATES, Frances. *The occult philosophy in the Elizabethan Age*. London/NY: Routledge, 2010.